



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: We wstecznym lusterku : konstytuowanie podmiotu w prozie Zygmunta Haupta

Author: Tomasz Gruszczyk

Citation style: Gruszczyk Tomasz (2013). We wstecznym lusterku : konstytuowanie podmiotu w prozie Zygmunta Haupta. W: A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński (red.), "Zanikanie i istnienie niepełne : w labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości" (S. 191-210). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tomasz Gruszczyk

We wstecznym lusterku Konstituowanie podmiotu w prozie Zygmunta Haupta

Są sprawy niezrozumiałe i tak pozbawione początku i końca, sensu, tak wyzbyte nawet cech zagadki, aluzji, że nie ma o co się zaczepić i wprowadzić jakiś ciąg dalszy. A gdy przymusić się do pójścia w jedną stronę, to wychodzi się na inną albo kręci w koło, jak podróżny, który, zabłąkany wpośród zadymki śnieżnej, natrafia na własne ślady.

Zygmunt Haupt, *Więzień z Isle of Ely*

W 1969 roku, sześć lat po debiutanckim *Pierścieniu z papieru*, jedynej książce wydanej za życia, Zygmunt Haupt opublikował w paryskiej „Kulturze” opowiadanie *Nietota*. Utwór niezborny, fragmentaryczny, otwarty. Stanowić miał on część cyklu poświęconego dziewczęciu o tytułowym imieniu, pensjonariuszce klasztoru Panien Benedyktynek przemyskich, której pierwowzorem była siostra pisarza. W ciągu następnych dwóch lat na łamach paryskiego miesięcznika ukazało się sześć opowiadań składających się w tematyczną całość: *Nietota*, *Perekotypołe*, *El Pelele*, *Baskijski diabeł*, *Balon* i *Trzy*.

Jednakże postać tajemnicznej panny, jaką Haupt obrał sobie za przedmiot przedstawienia, nie uobecniła się w żadnym ze wspomnianych opowiadań.

Wyszukałem w etymologicznym słowniku Brücknera – zwierza się narrator – że „Nietota” znaczy <nie to >, bo to Lyco-

podium, roślina czarownicza, a roślin czarowniczych nie nazywa się po imieniu”, [...] nie wymienia się po imieniu i istot potężnych, budzących w nas trwogę, strasznych, a także osób nam drogich¹.

Nietota pozostała zjawą², której portret nie wyszedł nigdy poza fazę pomysłu, niepewnego szkicu; to ulotny, niemożliwy do uchwycenia duch zmarłej oprowadzającej po minionych światach...³

¹ Z. HAUPT: *Nietota*. W: IDEM: *Baskijski diabeł*. Zebrał i oprac. A. Madyda. Warszawa 2008, s. 304; *Słownik etymologiczny języka polskiego* Aleksandra Brücknera to niejedyne źródło, które przywołuje narrator Haupta. W *Balonie* znajdziemy również Tadeusza Micińskiego i jego *Nietotę*. *Księgę tajemną Tatr*: „Tenże Tadeusz Miciński napisał coś, co nosiło tytuł nie byle jaki, bo aż *Nietota*. *Księga tajemna Tatr*. Nigdy tego nie miałem w rękę i nie próbowałem, musiało to być coś na kosmiczną skalę, napisane z wielkimi ambicjami, ale gdzie mnie tam do tego”. Z. HAUPT: *Balon*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 345. Mimo że narrator Haupta odżegnuje się tu od jakichkolwiek zapożyczeń z dzieła Micińskiego, to przecież pola semantyczne „Nietoty” u obu autorów zdają się w wielu miejscach pokrywać – zwłaszcza jeśli chodzi o takie częstki znaczeniowe, jak „czar”, „urok”, „tajemnica”. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że w prozie zarówno Haupta, jak i Micińskiego *Nietota* jest tym zjawiskiem/bytem, którego nie sposób zdefiniować, ująć, które nie poddaje się całkowitemu przedstawieniu – powodem tego, jak czytamy w *Księdze tajemnej Tatr*, jest to, iż jej kwiatów nikt nigdy nie widział: „I wejdzie Mag w puszcę lepidodendronów, które skarłowaciawszy przez ciąg milionów lat, nazwane były w Tatrach *Nietotą*. Każda kosa rozbija się na tym nikłym, pełznącym ziele, którego kwiatu nikt nie oglądał”. T. MICIŃSKI: *Nietota*. *Księga tajemna Tatr*. Kraków 2002, s. 43.

² Zjawą, widmem tudzież duchem powracającej zmarłej. Takie znaczenie ma bowiem słowo „nosferat”, będące, jak dowodzi Adrien Cremene, zniekształconym rumuńskim „necurat”, którego polskim odpowiednikiem jest właśnie „nietota”: „oznacza ono dosłownie nieczystego i nadawane jest ogólnie złym duchom, których imienia nie chce się wymieniać”. Zob. M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008, s. 24.

³ Jagoda Wierzejska cykl opowiadań poświęconych Nietocie określa mianem „kolekcji folklorów” i dopowiada, że pod pojęciem folkloru należy rozumieć wszelkiego rodzaju zapamiętane „głosy” z rodzinnych stron autora. Mają to być: imiona, nazwy własne i pospolite, piosenki ludowe, zaklęcia, podania, przesady – wszystko to, co składa się na specyfikę podolskiej kultury. Zob.

Narrator Haupta bowiem baczniej przygląda się szczegółom, fragmentom, (nie)składającym się na obraz całości. To za ich pomocą jest w stanie uobecniać przeszłość, aktywizować pamięć, (re)konstruować światy. Zbiera, kolekcjonuje to, co, być może, na pierwszy rzut oka nie niesie z sobą żadnego znaczenia, wydaje się błahe, nieistotne, niepotrzebne. Ale przecież

można zapomnieć wszystko, zachować tylko jeden szczegół, próbkę do sprawdzenia, szyfr katalogowy, kontramarkę, którą wystarczy pokazać w kontramarkarni, ażeby wydany mi został cały bagaż, skład pozostawiony w niepamięci⁴.

Zauważmy w tym miejscu, że obiekt kolekcjonerski, przedmiot, obraz, jest dla kolekcjonera z jednej strony elementem pewnego systemu (kolekcji), z drugiej zaś encyklopedią wszelkiej wiedzy o epoce, z której obiekt pochodzi. Kolekcjoner bowiem nie ujmuje świata, a tylko jego element, fragment. Fragment ten zaś jest tego świata uobecnieniem.

Powtórzmy raz jeszcze: zainteresowanie Hauptowego narratora skupia się na tym, co zewnętrzne. Nieprzebrana kolekcja obrazów tego, co spotyka na swej drodze, zapisana zostaje w pamięci. Ale obrazy te stanowią, jak sam wyznaje, jedynie kontramarki. Posługuje się nimi jak znakami, odsyłającymi do czegoś innego (czyż kontramarka nie jest właśnie pewnym ustalonym znakiem, odsyłającym do tego wszystkiego, czego nie sposób z sobą wciąż nosić, do pewnego bagażu, balastu, a zarazem dopełnienia mnie samego?), jest narzędziem komunikacji w dwustronnych rozważaniach: nad materią pamięci oraz mechanizmem pamięci. **Pamięci, której bezustanna praca pozwala, zdawałoby się, konstruować podmiot.**

Na ten ślad naprowadza nas właśnie cykl poświęcony Nietocie. Jakakolwiek próba jego streszczenia zdana jest na niechybną klę-

J. WIERZEJSKA: *Nietota, czyli Melancholia erotica. O funkcji niektórych motywów folklorystycznych w prozie Zygmunta Haupta*. „Tekstualia” 2010, nr 2.

⁴ Z. HAUPT: *Meine liebe Mutter, sei stolz, Ich trage die Fahne*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 75.

skę. Jedynym sposobem przybliżenia poruszanych tematów może być tylko ich wyliczenie, dość długie, dodajmy zaraz: w *Nietocie* czytamy o Salomei Wiśniowieckiej, ksieni panien benedyktynek przemyskich, o lekcjach szermierki, o gafach Nietoty, o inteligencji, letnisku i rozrywkach, o problemach powieści, wreszcie o spisywaniu historii Nietoty:

Historia o Nietocie błąkała mi się po głowie od dawna i nawet myśli, które mi jej temat nasuwał, notowałem rodzajem półśłów i haseł, i nazbierało mi się tego nawet sporo, ale teraz nieraz sam własnego szyfru nie mogę rozszyfrować. [...] Alem się rozpędził – jak ów szewc Rozpędek z bajki, który smołował dratwę, klepał skórę i tak walił młotkiem, że żadne buty mu nie wychodziły, bo się zanadto rozpędzał – a ten rodzaj twórczości pisarskiej nazywa się „fleuve”, „stream of consciousness”⁵.

W *Perekotypole* znów czytamy o Salomei, o jej duchu, o strachach („No bo oczywiście strachy. Jest coś niesamowitego w trwodze, zmorze, drzeniu i dygocie przed sprawami strasznymi, a zarazem czemuś one pociągają i wabiają, choć dojmują i wstrząsają, i za tym wstrząsem, dreszczem coś ciągnie, porywa, tak jak porywa nas ostrze opartej o ścianę siekiery”⁶), o wspomnieniach narratora z I wojny światowej („Strach w samo południe. Nachodzi mnie o nim wspomnienie z czasów pierwszej wojny”⁷), o smakach, grach i rymowankach z dzieciństwa, o zabobonach, o kartach, na koniec o manii zbierackiej Nietoty i jej zielniku („wielki foliał, którego karty poprzekładane są arkuszami bibuły, a na kartach systematycznie ponaklejane, porozpinane i sprasowane żdźbła, liście, łodygi, szypułki, kwiatostany, strąki, włochate torebki nasienne, baldaszki, bedłki, pręciki, łuski, kwiaty zasuszone i kolory ich bladziutkie i wypętlę, tkaneczka liści kruchutka”⁸), w którym trzymała perekotypole („ze ślazowatych, [...] błąka

⁵ Z. HAUPT: *Nietota...*, s. 304 i 302.

⁶ Z. HAUPT: *Perekotypole*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 307.

⁷ Ibidem, s. 308.

⁸ Ibidem, s. 313.

się, nie czepia miejsca, toczy się kulą, po ziemi, czepia płotów i krzaków, wiatr niesie nim”⁹). Salomea i panny benedyktyńskie otwierają także następny w cyklu *El Pelele*, gdzie stanowią jedynie kanwę tematyczną dla prób stylistycznych narratora. Posłuży się on narracją historyczną, sięgnie do zachowanych dokumentów, omawiających majątek oraz obowiązki i zadania ihumeny przemyskiej:

Wyrzekając się swych dóbr doczesnych i majątków „z folwarkami, gruntami, budynkami, z tartakami i foluszami, z młynami i ich wymiałem, ze stawami, z bobrowymi gony, ze stawkami i sadzawkami, z prawem łowienia w nich ryb, z sadami, gajami, zapustami, z lasami, borami i dąbrowami, z polami, sianożęciami i ogrodami, z zasiewami, z bydłem wszelakim i innemi pożytkami, z bojarami putnymi i pancernymi (»putni« do służby posyłkowej i »pancerni« do zbrojnej), z ludźmi ciągutymi (»tiahłyje ludy«, to jest tacy, co byli posiadaczami inwentarza pociągowego) i nieciągutymi (»nietiahłyje«, odbywający swe powinności pieszo), z ich robotami na pańskim, szarwarkami, podwodami, furami, czynszami groszowymi i owsianymi, z daniną miodową, z przysądem, kunicami i innymi, inną daniną wszelaką [...]”, otóż wyrzekając się tego wszystkiego, panna ksieni nie wyzbyła się trosk związanych z materialnymi, doczesnymi sprawami ziemskimi¹⁰.

Innym zaś razem będzie to opowieść fantastyczna czy wręcz gotycka, przechodząca niespiesznie w narrację ironiczną i autoironiczną. Stąd już niedaleko do komedii dell’arte, o której mowa na kolejnych stronach, a także o dziecinadzie oraz wiarygodności literatury:

A czyż nie jest z mej strony dziecinadą zapuszczać się w teren egzotyczny, nie z autopsji? Niejeden już zrobił tego rodzaju pomyłkę, płacąc za to drogo, narażając się na nieporozumienia, krytykę, nierzadko i śmieszność. Trzeba tu stąpać bardzo

⁹ Ibidem, s. 314.

¹⁰ Z. HAUPT: *El Pelele*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 317.

ostrożnie, wymierzać, przewidywać, domyślać się, odgadywać, obchodzić¹¹.

El Pelele kończy się zaś wymyślaniem powieści detektywistycznej oraz sceną strzelania Salomei do narratora-bohatera. Tą samą sceną rozpoczyna się też kolejny utwór cyklu, *Baskijski diabeł*:

Powie ktoś: coś tu się autorowi poplątało. Przecież Salomea Wiśniowiecka, ihumena panien benedyktynek przemyskich, sam autor to już raz napisał, zmarła jeszcze w 1716 roku, więc gdzież tu znowu? A tu nagle ni stąd ni zowąd, wydziwia, że ustrzeliła go z przeciwpancernej rusznicy, porzuconej gdzieś u wstępu drugiej wojny światowej. [...] A bo naprawdę ustrzeliła mnie z przeciwpancernej rusznicy¹².

Haupt w *Baskijskim diable* zmieści jeszcze temat wojny i tułaczki, wspomnienie dworskich pól w pobliżu rodzinnego domu, sportretuje odwiedzających go współcześnie przyjaciół, zakończy zaś obrazkiem rodzajowym, grą w bilard. W *Balonie* zabierze czytelnika do Zakopanego, gdzie widział Nietotę po raz ostatni („Przyjechałem tam już jesienią. Do pensjonatu podwiózł mnie fiakier [...], podwiózł mnie do niewielkiego pensjonatu już na stoku Gubałówki”¹³), w *Trzech* zaś przywoła „Wieczory Rodzinne” – „dobrze oprawny w angielskie czerwone płótno tom *in quanto* o świetnym papierze i z dobrymi kliszami ilustracji”¹⁴, przyzna się, iż wzorem niedoścignionym pozostaje dla niego Jean-Henri Casimir Fabre, entomolog, *voyeur*, którego obiektem obserwacji były osy, wreszcie sięgnie po pamiętnik pensjonarski Nietoty („Mój Boże, czegoż tam nie było! Prawdziwe *silva rerum* wierszy, epigramatów, powiedzeń, zaklęć, kuplecików, aforyzmów [...]. A do tego wszystkie rysunekzki piórkiem, czy blade akwarelowe girlandy kwiatków niezapominajek, amor-

¹¹ Ibidem, s. 320.

¹² Z. HAAPT: *Baskijski diabeł*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 331.

¹³ Z. HAAPT: *Balon*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 343.

¹⁴ Z. HAAPT: *Trzy*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 361.

ków, gołąbków, wstążeczek – słabo się robi...”¹⁵), by na koniec zastanowić się, jak zaczynać opowiadanie historii bliskiej mu dziewczyny...

Z tyłu wspomnień w najróżniejszy sposób związanych z nastoletnią panną, z tak wielu skrawków, wycinków, śladów, odprysków pamięci złożenie jednego, pełnego obrazu zdaje się nieprawdopodobieństwem. Każda z tych miniatur, które narrator odgrzebuje w archiwum (także archiwum pamięci), ma swój koloryt, nastrój, barwę, formę. I niesie bogactwo szczegółów, którymi można by obdzielić kilka wybornych płócien. Weźmy dla przykładu opis zawartości owych „Wieczorów Rodzinnych”:

Czego tam nie było! Była tam historia zatytułowana Ładunek palmowego oleju Hajoty, pseudonimu pani Szulc-Rogozińskiej, z domu Bujnickiej, secundo voto Pajzderskiej, podróżniczki rodzaju Józefa Conrada w spółnicy, tylko że to ona nie lubiła Anglików. A historia była o wyspie Fernando Po u brzegów Afryki, o internowanych tam przez rząd hiszpański powstańcach z dalekiej Kuby. Była tam inna historia, Dwaj mali dobosze, o walkach na Północno-Zachodniej Granicy, historia po kiplingowsku wcale „jingo”, ale jakże po majstersku opowiedziana. W lata potem zapoznałem się z nią w oryginale, którego tytuł brzmiał nieprzetłumaczalnie: *The Drums of Fore and Aft*. Historii tej towarzyszyła znowu kolorowa ilustracja (metodą off-setu) na całą stronę: na tle skał Khyber Pass jakiegoś Waziristanu czy Kafiristanu dwie czerwone figurki chłopców, jeden w białym korkowym hełmie, a drugi z gołą głową, idący samotnie naprzeciw zmasowanej gdzieś za brzegiem ilustracji armii Afrydów czy Patanów, i te dzieci londyńskiego rynsztoku dają przykład bohaterstwa i giną. Co może i lepiej dla nich, jako że Afrydzi i Kurdowie byli bardzo łasi na chłopięce pośladki („szkoda, że za rzeką, a ja nie umiem pływać...” – brzmiała koszarowa piosenka angielskich Tommies). Oczywiście to nie na owe czasy i Kipling, po którym przetrwały jedynie ballady koszarowe, nie posunął się za daleko¹⁶.

¹⁵ Ibidem, s. 356.

¹⁶ Ibidem, s. 351–352.

Pojedynczy obraz, choćby najsprawniej skomponowany, nie jest w stanie tych wszystkich szczegółów uchwycić. Tym bardziej że one mnożą się z każdym niemal zdaniem, przypomnieniem, które odsyła do kolejnych. Tego bogactwa nie uniesie najlepsza fabuła, urzekająco opowiedziana historia. Portret Nietoty musi zostać rozbity na serie miniatur, w których ona sama niekończennie będzie odgrywała główną rolę. Dalekie plany mogą tym samym zyskać należne im pierwszeństwo, błahe i nieinteresujące – zdawać by się mogło – szczegóły rozpychać się, pęcznić, puszyc, niczym architektoniczne detale na freskach renesansowych artystów. Postać Nietoty uobecnić się może jedynie w kolekcji pozornie nieprzystających do siebie obrazów. I będą to zarówno obyczajowe miniaturki, architektoniczne studia, impresjonistyczne plenery, jak i realistyczne acz gorączkowe sztychy „barbarzyńcy patrzącego w krajobraz podbitego kraju”. Ale w każdym z tych pospiesznych szkiców (bo obraz zachowany w pamięci rozsypuje się po zetknięciu ze słowem jak kruchy pergamin pod palcami badacza – stąd ta niecierpliwość, chaotyczność narratora), w niepozornym miejscu, w nieistotnym szczególe – w cieniu bramy przemyskiego klasztoru albo parasola słonecznego nad trawiastym brzegiem lipcowego Dniestru – obecny pozostanie ślad, barwna plama, powidok tej, której sportretować *en face* nie sposób:

A potem, kiedy już się tyle zapomniało, to zacząłem odtwarzać ją sobie z fikcji. Pojawiała się, przychodziła w najbardziej realistycznie budujących się sytuacjach – nie we śnie czy marzeniu, ale tak jakby to było naprawdę. W sytuacjach nie z przeżycia, ale wymyślonych uzurpujących sobie prawo do jakiejś rzeczywistości. Bo czymże jest zapatrzenie się wstecz? Można by to przyrównać do tego, kiedy się prowadzi samochód, a równocześnie patrzy w lusterko, wstecz, ku przejechanej drodze, na której wszystkie znaki, szczegóły uciekają, pomniejszają się, tracą kształt, a że do tego odwrócone, więc tym bardziej nas mają tę swoją odwrotnością¹⁷.

¹⁷ Z. HAUPT: *Balon...*, s. 346–347.

Trudno mówić o fabularności tej prozy¹⁸. Na próżno też szukać w niej bohaterów uwikłanych w wielkie wydarzenia, w Historię. Jeśli sięga się do przeszłości, to raczej po to, by eksplorować jej marginesy. Rekonstruuje się to, co zapamiętane, i to, co zachowane jako ślad czy pamiątka (sztambuchy, notatki). Mierzy się z pamięcią i jej możliwościami. Zdaje się na jej ułomność: z jednej strony fragmentaryczność i obrazowość, z drugiej – osobisty, subiektywny stosunek do przechowywanej przeszłości. Przywołuje i wywołuje się owe ślady (jak wywołuje się zdjęcia ze znalezionych po latach negatywów), układa w kolekcje poszczególne fragmenty. Wydawać by się zatem mogło, że odpowiednią kategorią dla opowiadań Haupta jest zaproponowana onegdaj przez Ryszarda Nycza koncepcja współczesnej sylwy¹⁹ z jej polimorficzną i hybrydyczną strukturą. Sylwę cechować ma wielogatunkowość: elementy świata przedstawionego zaczerpnięte zostają z różnorodnych obszarów, zarówno literackich, jak i pozaliterackich – w opowiadaniach Haupta obok piśmiennictwa

¹⁸ Cykl opowiadań o Nietocie w niektórych aspektach (czy to strategii narracyjnych, czy traktowania fabuły, zdarzeniowości jako materiału literackiego) mógłby być reprezentatywny dla modelu prozy niefabularnej – jeśli uznać za Bogdanem Owczarkiem, że jego podstawową cechą jest zanikanie literackiej postaci, bohatera, rozpad jego jednolitości, jego biograficznej całości. Proza niefabularna, nie relacjonując już dziejów postaci od narodzin aż do śmierci, naruszać ma bowiem ciągłość jej losów, a tym samym uwalniać się od stałych rygorów kompozycji: „Struktura powieści, układ zdarzeń w tym przypadku przypominają mozaikę, zbiór fragmentów lub kolaż z gotowych elementów. [...] Proza niefabularna jest wielokrotnie niejednorodna, jest agregacją z mowy i opowieści, organizującej swój porządek wedle zasady ciągłości i nieciągłości, kształtującą swój sens równie dobrze na podstawie linearnego następstwa, hierarchicznej kategoryzacji, jak i metaforycznych zestawień” (B. OWCZAREK: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 12 i 187). Temu procesowi towarzyszy jeszcze jedno ważne zjawisko: dyskursywizacja narracji. Tematem prozy niefabularnej staje się zatem samo mówienie, praktyka opowiadania. Opowieść ustępuje miejsca czynności narracji. Jeszcze inaczej: bardziej istotny od świata przedstawionego jest obraz przedstawiającego, mówiącego podmiotu.

¹⁹ Zob. R. NYCZ: *Sylwy współczesne. Problemy konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

autobiograficzno-pamiętnikarskiego znajdziemy wszak i dyskurs naukowo-krytyczny, i fragmenty eseistyczne.

Jeśli cechą wypowiedzi sylwicznej ma być „dwuznaczna autentyczność”²⁰, rozumiana tutaj albo jako cytat autentycznej wypowiedzi, faktu językowego, jaki miał miejsce w rzeczywistości, albo jako „improwizacyjno-spontaniczny charakter” takiego zapisu – to doskonale uwidacznia się ona w cytowanych już fragmentach, które utrwalają bądź to jakąś sytuację, bądź obraz, koncept fabularny czy zdarzenie słowne²¹:

Pisać w ramach sylwicznej koncepcji literatury to poszukiwać dopiero własnych zasad integracji, stwarzać swą określoność, ustanawiać własną substancjalność; to także krytycznie doświadczać konwencji języka, tematyzować układy odniesienia jako warunki konstytucji wszelkiej przedmiotowości. [...] To pisać siebie, pisać poprzez, pisać dla²².

Ukonstytuowana tym samym zostaje jedność nadawcy, którym jest osoba twórcy. Wypowiedź sylwiczną należy więc traktować jako zapis kolejnych działań podmiotu czynności twórczych:

Istotną funkcję scalającą pełni wewnątrztekstowa konstrukcja podmiotu jako szczególnego medium pośredniczącego w przekazie komunikatu; świadka przedstawionych zdarzeń, słuchacza notującego czyjeś wypowiedzi, czytelnika innych tekstów, pisarza prezentującego zespół tekstotwórczych możliwości literatury²³.

Te wszystkie aktywności/funkcje mówiącego podmiotu znajdujemy właśnie w cyklu o Nietocie.

²⁰ Ibidem, s. 22.

²¹ Czynią to jednak, by posłużyć się sformułowaniem Nycza, „w sposób niepełny, szkicowy, zawsze otwarty na możliwości przyszłych uzupełnień”. Ibidem, s. 22.

²² Ibidem, s. 147.

²³ Ibidem, s. 34.

Co istotne jednak i warte jeszcze raz podkreślenia: w gęstą sieć zdań próbuje się tu łapać nie historię – czy to pojedynczą, czy powszechną – lecz historyczność minionego. I nie jest to wyłącznie spisywanie zdarzeń, kronikarstwo (mimo że pisze Haupt w którymś miejscu: „Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania”²⁴). Ostrość spojrzenia reguluje się nie na zdarzenia pierwszoplanowe, historyczne, lecz na przestrzeń, w której one zachodzą. I to zarówno przestrzeń historyczną, jak i **przestrzeń pamięci**. Ścieranie się owych dwóch rzeczywistości – przeszłości świata, do którego się powraca, i terażniejszości tegoż powracania, samego procesu rekonstrukcji – wspomnianą historyczność uwydatnia najpełniej. Dlaczego? Albowiem wyjątkowość, jednostkowość, akcydentalność – a co za tym idzie – poczucie zmienności, doświadczenie przemijalności świata najszerzej uobecnia zestawienie, zderzenie obrazu tego, co minione, z tym, co aktualne, sensualne. A nawet nie tyle ich zderzenie, ile nałożenie na siebie.

W tym aspekcie pisarstwo Haupta może przypominać projekt mikrologicznych obserwacji innego kolekcjonera, Waltera Benjamina.

We fragmencie *Kwestie teoriopoznawcze, teoria postępu* wchodzącym w skład monumentalnych *Pasaży* Benjamin próbował zarysować metodę własnej pracy wpływającą z fascynacji materializmem historycznym. Notował wtedy:

W pracy tej powinna zostać do perfekcji rozwinięta sztuka cytowania bez cudzysłowów. Jej teoria jak najściślej wiąże się z teorią montażu. [...] Pierwszym etapem takiej drogi będzie przejęcie przez historyka zasady montażu, tj. wznoszenia wielkich konstrukcji z najdrobniejszych, powykrawanych wyraziście i czysto elementów budowlanych. [...] Uchwycić konstrukcję historii jako takiej. Poprzez strukturę komentarza. Odpadki historii²⁵.

²⁴ Z. HAUPT: *To ja sam jestem Emma Bovary*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 291.

²⁵ W. BENJAMIN: *Pasaże*. Przeł. I. KANIA. Red. R. TIEDEMANN. Kraków 2005, ss. 503 i 506.

W *Ulicy jednokierunkowej* dopowiada zaś:

Pojęcia, o których rozprawia się tylko w ich znaczeniu ogólnym, należy opatrzyć przykładami: gdzie mówi się, dajmy na to, o maszynach, należy wyliczyć ich wszystkie rodzaje. [...] Przeciętne dzieło dzisiejszego uczonego chce być czytane jak katalog. Kiedy jednak książki będą pisane jak katalogi?²⁶

Niewątpliwie tego rodzaju katalogiem są *Pasaże* utkane z drobnych fragmentów, spostrzeżeń, rozbłysków myśli, cytatów oraz glos i komentarzy do przytaczanych fragmentów. Każdy z zamieszczonych w tym dziele tekstów konstruowany jest z małych obserwacji, pojedynczych myśli, zogniskowanych wokół danego problemu – czasem bezpośrednio o nim traktujących, czasem jedynie prowadzących z nimi daleką korespondencję. Gdy Benjamin pisze *Dawny Paryż, katakumby, wyburzenia, zmierzch Paryża*, notatki z własnych obserwacji spisywanych na gorąco w trakcie wędrówek po ulicach miasta uzupełnia niezliczoną ilością fragmentów zarówno klasycznych już utworów traktujących o Paryżu, jak i pośledniejszych dzieł, kronik czy nawet przewodników, po jakie sięgał w Biblioteque Nationale. Znajdziemy tu więc zarówno odwołania do Flauberta, Stendhala, Balzaka, Baudelaire’a, Aragona, ale również fragmenty pism Hessela, Rodenberga, Labedolliere’a, Engländera, Benzenberga czy Nordaua. Moglibyśmy tak wymieniać jeszcze długo.

Benjamin zdaje się zatem respektować ów postulat wyliczeń, katalogowania obrazów tego, o czym się mówi, niezamykania się w ogólnym ich zarysie i odwzorowaniu ogólnej idei. Jego uniwersalizm bowiem jest uniwersalizmem szczegółu.

W jednym z opowiadań Haupta, pochodzącym z tego samego tomu, co cykl poświęcony Nietocie, znajduje fragment, w którym narrator opowiada, jak to w dalekiej Bretanii czekał z oddziałem na transport koni dla dywizjonu. Przywołuje niezliczone fakty, mikro zdarzenia fabularne, fragmenty rozmów,

²⁶ W. BENJAMIN: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. A. KOPACKI. Warszawa 1997, s. 27.

twarze żołnierzy, by zaraz zatrzymać „galopujące” wspomnienia otrzeźwiającą myślą: „Ktoś zniecierpliwiony może i zapytać: skąd ta precyzja szczegółów, aż podejrzana ścisłość imion, pedanteria nawet liczb?”²⁷. I zaraz wyjaśnia, że właśnie natrafił na swój kalendarzyk z tamtego okresu, osobisty notes, w którym zapisywał memoranda. Notes ten zaś przywodzi mu na myśl sztambuch Salomei Wiśniowieckiej, „w którym jakaś ręka na odwrocie welinowych kart porobiła także jakieś notatki ty-czące się koni, ich ras, rodów, maści i odmastków”²⁸. Konie, z których znajomości i uwielbienia dla nich Haupt był znany, stają się od tego momentu osią opowieści snutej przez narratora, popisującego się wiedzą na ich temat. Sztambuchowe notatki Salomei odsyłają go wreszcie na powrót do własnego notesu: kiedy mowa o czepcach (ozdobnych uzdach końskich), przypomina sobie, iż sam w oczekiwaniu na transport koni przyglądał się innego rodzaju czepcom – *coiffes*, czepkom noszonym przez kobiety w Bretanii. Jego kolekcjonerskie zacięcie teraz ujawnia się najpełniej – bo kolejne akapity traktowały będą wyłącznie o *coiffes*, których rodzajów otrzymujemy kilkadziesiąt. Wszystkie skrzętnie opisane, łącznie z okazją, dla której je wkładano. Wyliczenie, katalog, kolekcja tym samym przejmują funkcję opowieści. Dokładnie jak chciał Benjamin – kiedy mowa o maszynach, należy wyliczyć wszystkie ich rodzaje. Ale Hauptowy narrator idzie dalej, jak i Benjamin w *Pasażach*, i nie poprzestaje na własnych obserwacjach („Skąd mi się to znalazło w zapiskach? Ano z uporem i bezceremonialnością amatora-zbieracza po prostu naprzykrzałem się i rozpytywałem”²⁹), ale sięga także do innych źródeł:

Były i czepki przypominające tak zwane „budki” z epoki biedermeier, zasłaniające twarz, a nazywały się „quichenotte”. Dopiero później gdzieś wyczytałem, że to przyswojone z an-

²⁷ Z. HAUPT: *Meldunek o nieprzybyciu Wełnowskiego*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 405.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 406.

gielszczyzny, że „quichenotte” to po prostu przekręcone angielskie „kiss me not”³⁰.

Ale na tym podobieństwa w metodzie pracy i sposobie kształtowania myśli między Hauptem i Benjaminem się nie kończą.

Theodor Adorno we wstępie do niemieckiego wydania *Pism* Benjamina zwracał uwagę na to, że z jednej strony jego propozycje interpretacyjne, filozofia, sprawiają wrażenie ciągu niepowiązanych z sobą, poddanych działaniom przypadku, błyskotliwych konceptów, z drugiej natomiast – fragmenty te znajdują ugruntowanie w jednolitej świadomości filozoficznej³¹. Istotą tej świadomości ma być „wychodzenie na zewnątrz, zyskiwanie siebie poprzez zatracanie się w wielości”³². To także lokowanie centrum na peryferiach – w przeciwieństwie do tradycji filozoficznej, wywodzącej to, co peryferyjne, z centrum. Uwaga ta stać się może istotna dla niniejszych rozważań, jeśli dodamy, że dla Benjamina jedna komórka obserwowanej przez niego rzeczywistości jest równoważna z całą resztą świata. Jak hauptowska kontramarka. Nie mamy tu jednak na myśli przykładu ilustrującego tezę, pojęcie, nie mamy do czynienia także z symbolem. Benjaminowskie miniatury filozoficzne zdradzają skłonność ich autora do myślenia obrazowego (Adorno mówi wręcz o „obrazowym charakterze spekulacji Benjamina, który można by nazwać skłonnością do mityzacji”³³). Obrazy to jednak specyficzne, konstruowane tak, by dać przedstawienie tego, co nowe, minione i wiecznie trwałe. Nazywa je Benjamin dialektycznymi:

³⁰ Ibidem.

³¹ W innym miejscu zaś dopowiadał: „Benjamin miał zrezygnować ze wszystkich jawnych wykładni i wydobywać znaczenia jedynie poprzez szokujący montaż materiału”. T.W. ADORNO: *Charakterystyka Waltera Benjamina*. W: IDEM: *Sztuka i sztuki*. Przeł. K. KRZEMIEŃ-OJAK. Warszawa 1990, s. 339.

³² T.W. ADORNO: *Wstęp do „Pism” Benjamina*. W: IDEM: *O literaturze. Wybór esejów*. Przeł. A. WOŁKOWICZ, wybór i oprac. L. BUDRECKI. Warszawa 2005, s. 232.

³³ Ibidem, s. 237.

Obraz dialektyczny jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać – jak obraz, co rozbłysnął w „teraz” poznawalności. Dokonujące się w ten – i tylko w ten – sposób ocalenie może się dokonać tylko wobec tego, co w następnym okamgnieniu nieodwołalnie ginie³⁴.

Benjamin we fragmencie tym, jak i w wielu innych, swoje myślenie o przeszłości, pamięci i historii stawia w opozycji do myślenia o historii jako nauce, której przedmiotem jest byt idealny – zamknięta przeszłość. Historia-nauka „patrzy” bowiem na przeszłość z perspektywy pozaczasowej lub z perspektywy „teraz”, o której mówi. Linearne ujęcie historii, ciągła relacja między przeszłością a teraźniejszością w dziele Benjamina ustępuje miejsca dialektycznemu związkowi między byłością i „teraz”. Ów związek ujawnia się właśnie w tworzonych przez niego obrazach będących „sztuką doświadczania teraźniejszości na kształt jawy, do której w rzeczywistości odnosi się ów sen, zwany przez nas byłością”³⁵. Jeśli w pisarstwie Benjamina obrazy te umożliwiały interpretację nowoczesności rodzącej się w dziewiętnastowiecznym Paryżu, umożliwiały przebudzenie się ze zbiorowego snu i aktualizację zapomnianej byłości w teraźniejszości, erupcję wypartej nieświadomości w „teraz” (jak powiedziałaby Freud³⁶), to w prozie Haupta obserwować możemy podobną próbę, acz zakrojoną na mniejszą skalę, zawężoną do problemów jednostki, do jej własnej historii.

W narracjach tych, jak zostało wspomniane, dochodzi do ścierania się dwóch rzeczywistości – przeszłości oraz teraźniejszości powracania do niej. Doświadczenie ich ścierania i nakładania się przynosi zaś konstatację, że są one niemal obce, nieprzystawalne. Niemal – albowiem łączy je jeden, spinający razem szczegół, najbardziej krucha, niepewna z możliwych kłamra – pojedynczego losu, osobistego głosu. Głosu, którego przebudzenie i próby

³⁴ W. BENJAMIN: *Pasaże...*, s. 521.

³⁵ Ibidem, s. 402.

³⁶ Zob. M. MARON: *Walter Benjamin i surrealizm*. „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 68, s. 18–24.

samookreślenia w „teraz” poznawalności (ileż to razy narrator przerywa swoją opowieść, by skierować światło refleksji na własną postać: „A gdy o tym zapomnę, a gdy wypłucze się to ze mnie, wyblichuje, złuszczy, czymże zostanę?”³⁷) przyrównuję do benjaminowych przeblysków zbiorowej świadomości odczytującej istotną treść w aktualizującej się „tu i teraz” przeszłości. Pisał on przecież w *Pasażach*:

W obrazie dialektycznym byłość pewnej określonej epoki jest jednocześnie „byłością-od-zawsze”. Ale jako taka objawia się ona każdorazowo tylko oczom konkretnej, określonej epoki: mianowicie tej, w której ludzkość, przecierając oczy, rozpoznaje ten obraz ze snu jako taki właśnie. W tym właśnie momencie historyk bierze na siebie zadanie wykładacza snów³⁸.

Ale przebudzenia Hauptowego głosu, mówiącego podmiotu, nie prowadzą już do liniowej, scalającej autonarracji. Opowiadania o Nietocie i pamięci o niej zdają się wykraczać poza tradycyjne (ugruntowane w kantowskiej filozofii) myślenie o „Ja” i jego czasowej tożsamości – nie wytwarzają iluzji spójnego continuum, spójnego podmiotu, który konstytuuje się, patrząc za siebie, patrząc w przeszłość, znajdując swe potwierdzenie w czasie. Bo, powtórzmy, zapatrzenie w przeszłość to zapatrzenie we wsteczne lustro pędzącego samochodu – to, co ukazuje się w lustrze, nie jest tym, co minione, gdyż jest już zdeformowane, odwrócone.

Czas, a co za tym idzie, owo „Ja”, pojmowane tu są w całym odmienny sposób. Wskazują na to liczne powtórzenia tych samych sytuacji, obrazów oraz narracyjne zerwania ciągłości i spójności. Po pierwsze więc, mówi się tu, że przeszłość nie poddaje się całkowitej symbolizacji, nie wpisuje się w przestrzeń sensu, będącego gwarantem tożsamości podmiotu; po drugie zaś, że czas nie jest sprzymierzeńcem w czynności samostanowienia „Ja”, w procesie jego wypowiedziania, nie jest, jak chciał Imma-

³⁷ Z. HAUPT: „Światy”. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 364.

³⁸ W. BENJAMIN: *Pasaże...*, s. 510–511.

nuel Kant, formą zmysłu wewnętrznego³⁹, lecz tym, co najbardziej obce i zewnętrzne. Inaczej jeszcze: „[...] czas to trauma; zderzenie z wymiarem temporalnym to uraz”⁴⁰. Przywołane wydarzenia i obrazy z przeszłości składają się więc nie tyle na spójną opowieść ustanawiającą i potwierdzającą istnienie jakiegoś „Ja”, ile na katalog wszystkiego tego, co przyszło za wcześniej, co zjawilo się niespodziewanie, nie w czasie, czego świadomość, „Ja”, nie była w tamtym „tu i teraz” w stanie doświadczyć, zdać sobie z nich sprawy ani objąć ramami sensu. Teraz zaś, w akcie wypowiedzi, przywołuje z pamięci ich ślady – ślady, nie tropy, gdyż nie zawierają one pełnej informacji, nie prowadzą do celu/źródła, do sensu. Dlatego też narrator Haupta doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że nie może pamiętać tego, co się zdarzyło, a jedynie, że się zdarzyło – stąd owe liczne powtórzenia, permutacje, fragmenty, które w nowych konfiguracjach zyskują inne (lecz nie te, zdaje się podkreślać narrator za każdym razem) znaczenia.

Jeśli jest zatem coś, co nie poddaje się ostatecznemu uznakowaniu i wpisaniu w porządek autonarracji, to samo istnienie, tego (powiedzmy za Lacanem), co Rzeczywiste, podważa spójność, tożsamość tego, który mówi. Czym jest ta Rzecz? O niej Hauptowy narrator chce właśnie mówić. To Nietota. I mówi cały czas: „to nie ta”. Innymi słowy: podąża jej śladami, by... „jak podróźny [...] zabłąkany wpośród zadymki śnieżnej, natrafić na własne”. Ślady Nietoty prowadzą więc do tekstu⁴¹, który jest tylko i wyłącznie śladem „Ja”⁴². Co zresztą wyrażone zostaje pod

³⁹ „Czas nie jest niczym innym jako tylko formą zmysłu wewnętrznego, to jest oglądania nas samych i naszego wewnętrznego stanu”. I. KANT: *Krytyka czystego rozumu*. Przeł. R. INGARDEN. Warszawa 1957, s. 111.

⁴⁰ A. BIELIK-ROBSON: *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 24.

⁴¹ Choć może należałoby raczej napisać: „Tekstu” (z dużej litery), które to pojęcie rozumiem tu podług wskazówek Rolanda Barthesa. Zob. R. BARTHES: *Teoria Tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. MARKIEWICZ. T. 4, Cz. 2. Kraków 1992, s. 188–207.

⁴² W tym miejscu odwołuję się do koncepcji podmiotowego śladu zaproponowanej przez Andrzeja Zawadzkiego: „Traktowanie podmiotowości w kategoriach śladu – z całym bogactwem tkwiących w tym pojęciu semantycznych

koniec opowiadania zamykającego cykl w autotematycznym i autoironicznym komentarzu:

Wszystko ma być jak należy, logiczne, niczego nie pozostawi się czytelnikowi do sztukowania, domysłania się, odgadywania⁴³.

odniesień, z których najważniejsze to odcisk, resztki i znak – oznacza zarazem dwie rzeczy: z jednej strony osłabienie podmiotu, zgodę na jego rozproszenie, rozbicie, fragmentaryzację i nietożsamość, [...] podmiot dany w śladach czy też jako ślad to podmiot nie-obecny, zawsze przeszły, naznaczony różnicą, niepełny. Z drugiej jednak strony, śladu nie można interpretować wyłącznie jako jednej jeszcze metafory śmierci czy wygnania podmiotu, jest on bowiem świadectwem jego istnienia, nawet jeśli jest to istnienie słabe i naznaczone permanentnym kryzysem [...]. Ślad więc zarówno wywłaszcza, jak i ustanawia podmiot”. A ZAWADZKI: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009, s. 235.

⁴³ Z. HAUPT: *Trzy*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 357.

Tomasz Gruszczyk

In a rear mirror. Constituting the subject in prose by Zygmunt Haupt

Summary

The aim of the article is to trace the process of constituting and understanding “I” in prose works by Zygmunt Haupt. The analysis of the contents and problems included in the cycle of stories-memories about Nietota, disconnected, and fragmentary works being rather disarranged collections of memories evoked in memory and traces of the past than narrations having an established arrangement deriving from the logic of the argument or a linear sequence of events. This method of shaping a novel by Haupt’s narrator is confronted with a method of work of a historian who, using the principle of montage or the conception of a dialectic image, proposed in *Pasaże* by Walter Benjamin, aims to rouse a collective awareness by the revision of a forgotten being in the present. A similar phenomenon of clashing and overlapping of two realities, the past and the present of returning to it, is presented in Haupt’s prose. The fragments of the past that do not constitute a coherent whole constitute a starting point for narrator’s considerations on the matter and mechanism of memory whose narrative work would allow for constituting and proving the existence

of some "I". The very narration, though, does not lead to self-cognition. Stories about Nietota and memory of it go beyond a traditional (grounded in Kant's philosophy) thinking of the subject and its temporary identity do not create an illusion of a coherent continuum, a coherent subject, that constitutes itself, looking behind, in the past, finding its confirmation in time, as what exists in the past as well as in memory, is not subject to a final symbolism and inscription into the order of self-narration, and, hence, questions coherence and identity of the one who speaks.

Tomasz Gruszczyk

Dans le rétroviseur. La constitution du sujet dans la prose de Zygmunt Haupt

Résumé

L'objectif de l'article est l'observation du processus de constitution et de compréhension du « moi » dans la production littéraire de Zygmunt Haupt. Ce but se réalise grâce à l'analyse du contenu et des problèmes compris dans le cycle de nouvelles-souvenirs de Nietota : des oeuvres pataudes, fragmentaires, étant plutôt des collections désordonnées des souvenirs et des traces du passé que des narrations à l'ordre établi, résultant de la logique de l'argumentation ou de l'enchaînement linéaire des événements. Cette méthode de formuler le récit par le narrateur de Haupt est comparée à la méthode du travail de historien, proposée par Walter Benjamin dans *Le livre des passages*, qui, en se servant du montage et de la conception de l'image dialectique, vise à éveiller la conscience collective par l'actualisation du passé oublié dans le présent. Le phénomène similaire de confrontation et de superposition de deux réalités – du passé et du présent qui y revient – est montré dans la prose de Haupt. Des fragments du passé, qui ne composent pas un ensemble cohérent, constituent un point de départ pour les réflexions du narrateur sur la matière de la mémoire et sur son mécanisme dont le travail narratif permettrait de fixer et justifier l'existence d'un « moi ». Pourtant cette narration ne mène pas à une connaissance de soi. Les nouvelles sur Nietota et les souvenirs d'elle dépassent alors une conception traditionnelle (établie dans la philosophie de Kant) du sujet et de son identité temporelle, ne produisent pas une illusion d'un continuum cohérent, du sujet cohérent qui se constitue en regardant derrière, en regardant le passé, en trouvant sa justification dans le temps, car ce qui existe dans le passé, et également dans la mémoire, ne se soumet pas à la définition des signes et à l'inscription dans l'ordre de l'auto-narration, et par cela questionne la cohérence, l'identité de celui qui parle.